per
sée

Bulletin Monumental

# Marchés de Germain Pilon pour la chapelle et les tombeaux des Birague en l'église Sainte-Catherine-du-Val-des-Ecoliers

Michèle Beaulieu

**Citer ce document / Cite this document :**

Beaulieu Michèle. Marchés de Germain Pilon pour la chapelle et les tombeaux des Birague en l'église Sainte-Catherine-du-Val-des-Ecoliers. In: Bulletin Monumental, tome 141, n°3, année 1983. pp. 308-310;

https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1983_num_141_3_6250

Fichier pdf généré le 28/10/2019

M. Jean Bony reconnaît les contraintes et les choix limités de l'époque, mais insiste sur le caractère imprévu de la naissance du gothique. C'est une vision rafraîchissante d'un art qui se crée, désencombré de toutes les théories échafaudées depuis plus d'un siècle. Comme en biologie, nous dit l'auteur, il faut laisser place au hasard de la création artistique. — Jean Bony, *The genesis of Gothic : accident or necessity?*, The third Franz Philipp Memorial Lecture in the History of Art, Melbourne 1978, dans *Australian Journal of Art*, t. 2, 1980, p. 17-31.

Anne Prache.

## Arts de la Renaissance

Deux ouvrages inédits de Germain Pilon : les fontaines du Château de Fresnes et le décor de la garenne de Nicolas Fumée a Gentilly. — Les recherches menées ces dernières années au Minutier Central ont mis au jour plus d'une dizaine d'actes inédits concernant Germain Pilon et ce, après le livre de Jean Babelon, les travaux de Pierre du Colombier, Jean Adhémar, Ernest Coyecque, E. J. Ciprut. Certaines de ces pièces ne révèlent pas d'œuvres nouvelles, mais font mieux saisir la genèse et les circonstances d'exécution d'ouvrages connus, d'autres font apparaître des travaux jusqu'ici ignorés.

C'est le cas des actes concernant les deux fontaines du château de Fresnes, que François d'O, un des conseillers de Henri III, faisait élever à grands frais, vers 1578-1580 sur les dessins de Baptiste Androuet Du Cerceau. Les deux décors de jardin prenaient assise sur des pavements circulaires en marbre et pierre de liais; tous les éléments de la première fontaine étaient composés de formes géométriques basées sur le triangle. A différents niveaux l'eau giclait de motifs de bronze groupés par trois : grenouilles, termes féminins, masques, tortues, avec, au sommet d'une pyramide à trois pans, un soleil dont tous les rayons jetaient de l'eau. La seconde fontaine présentait en son centre trois sirènes de bronze soutenant un bassin de marbre, au milieu duquel s'élevait un groupe de bronze : Neptune conduisant trois chevaux marins.

Malheureusement les gravures de Claude Chastillon et d'Israël Silvestre représentent les parterres entourant le château de Fresnes vides de tout décor, si bien qu'on peut se demander si les deux fontaines furent réellement installées dans les jardins de la résidence de François d'O. Catherine Grodecki doit donc chercher des équivalences qui puissent donner une idée de ce qu'étaient les œuvres de Pilon; elle le fait avec autant de sagacité que de goût : curieuse fontaine au chiffre de Henri II et aux emblèmes de Diane représentée par un dessin anonyme de la Bibliothèque nationale (Est. Res. B$^{2}$a, f° 63) — je ne suis pas sûre qu'il s'agisse d'un projet des années 1550 pour une fontaine d'Anet — et dessin conservé au Musée de l'Ermitage, attribué à Pilon; le motif de la pyramide se retrouve dans l'une des gravures de Jacques Androuet Du Cerceau pour le *Second livre d'architecture* paru en 1561, et dans un dessin du même auteur, conservé à la Bibliothèque Pierpont Morgan, daté des années 1570. Quant à la fontaine de Neptune, elle se rattache à un type plus courant, dont on trouve une image dans l'album des dessins de l'architecte Jacques Gentillâtre, au début du xvii[e] siècle. (Londres, Royal Institute of British Architects, fol. 191).

Le marché ne fait aucune allusion à une intention thématique illustrant les deux éléments propices aux jardins : l'Eau et le Soleil, pas plus qu'au symbolisme caché de la Trinité ou du Temps, mais il est évidemment tentant d'y penser en évoquant le fameux *Songe de Poliphile* qu'il vaudrait d'ailleurs mieux citer d'après l'étude récente d'Emanuela Kretzulesco Quaranta, *Les jardins du songe. « Poliphile » et la mystique de la Renaissance*, Paris, 1976 (compte rendu de Marguerite Charageat dans le *Bulletin monumental*, 1979, p. 85-86).

Le groupe des *Trois Parques* (au Musée national de la Renaissance à Écouen) dont l'attribution à Germain Pilon a été contestée, a cependant été commandé au sculpteur par Nicolas Fumée, pour son jardin de Gentilly, par marché du 26 avril 1586. Ce Nicolas Fumée fut abbé de la Couture au Mans et, à ce titre, à l'origine de la commande, en 1570, de la célèbre Vierge et des statues qui l'accompagnaient sur le maître-autel. Comme beaucoup de ses contemporains, Nicolas Fumée avait recueilli des statues et des bustes antiques et il demanda à Germain Pilon d'en faire une présentation en la complétant par des œuvres originales. Pour cela, il fit dresser devant un mur, au fond du jardin, trois colonnes de marbre rouge reliées par un entablement de marbre noir, en partie engagé dans le mur. A l'aplomb du support central devait être assis un groupe de « trois déesses fatales », taillé dans un bloc de marbre fourni par Nicolas Fumée, dont les dimensions correspondent à celles du groupe. Catherine Grodecki a d'ailleurs pu reconstituer toute l'histoire de l'œuvre, depuis la garenne de Gentilly jusqu'au château d'Écouen, établissant de façon indiscutable l'identité des Parques de N. Fumée avec celles du Musée de la Renaissance.

On sait le succès que connut le thème qui s'adapte particulièrement bien à la composition pyramidale et dont on peut citer maints exemples, mais le groupe accuse tant de mollesse et de manque d'expression qu'on a pu douter de son auteur. Malgré quelques détails caractéristiques des coiffures et des vêtements, on est loin des *Trois Grâces* ou des deux vertus du tombeau de Henri II. Pour situer les *Parques* dans l'œuvre de Pilon il faut, soit admettre que c'est un médiocre ouvrage du maître, destiné à être placé à plus de quatre mètres de hauteur, rapidement exécuté pour un décor de jardin et ayant en outre subi des nettoyages trop énergiques lorsque Devéria l'acheta chez un marbrier « couvert d'une lèpre ignoble », soit, et c'est l'hypothèse à laquelle s'arrêterait plus volontiers Catherine Grodecki, G. Pilon, débordé de travail, se serait contenté d'ébaucher le groupe qu'il aurait ensuite confié à l'un de ses élèves, ce qui parait assez contraire aux usages des ateliers où le premier travail qui consiste à dégrossir le marbre est généralement fait par des aides, le maître apportant la touche finale. — Catherine Grodecki, *Deux ouvrages inédits de Germain Pilon : les fontaines du château de Fresnes et le décor de la garenne de Nicolas Fumée à Gentilly* dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1980, p. 30-44.

Michèle Beaulieu.

Marchés de Germain Pilon pour la chapelle et les tombeaux des Birague en l'église Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers. — Les deux tombeaux conservés au Louvre, ont été célèbres dès leur mise en place, dans la deuxième chapelle au sud de la nef de l'église Sainte-

Persée creative commons BY: = $

Catherine-du-Val-des-Écoliers et ce, jusqu'à la fin du XVII^e siècle, époque à laquelle les religieux commencèrent à les dépouiller de certains de leurs ornements. Ces monuments, dont l'attribution n'a jamais fait de doute, sont connus dans leur état ancien par des documents graphiques précis, dont un dessin de Pilon lui-même (Bibl. nat., Ms. Clairambault, IIII, fol. 240-241). Au dos du dessin figure la mention du contrat qu'il accompagnait, contrat passé le 1^er février 1584 entre les héritiers du cardinal et le sculpteur; c'est cette pièce capitale, retrouvée au Minutier central, que Catherine Grodecki publie aujourd'hui, entourée de quelques autres actes relatifs à l'exécution et à l'entretien des sépultures.

Les deux premières pièces concernent le tombeau de Valentine Balbiani († 20 décembre 1572). Médéric de Donon, Contrôleur des Bâtiments du Roi, avait sans doute servi d'intermédiaire entre le cardinal et le sculpteur, car, le 29 avril 1573, Pilon donne quittance d'une avance de 500 livres, reçue des mains du contrôleur, à valoir sur les ouvrages d'architecture et de sculpture à faire en pierre de liais, marbre et bronze pour la sépulture de la défunte selon le modèle de « basse taille et relief » que le sculpteur avait présenté à l'approbation de René de Birague. Le cardinal demanda à Pilon d'importantes modifications, notamment de remplacer la corniche de pierre et l'amortissement prévus autour du sarcophage, par une dalle de marbre noir supportant une gisante de marbre blanc « représentant le naturel, vestue et aornée ainsi que luy a commandé ledict chancellier, présent ledict de Donon et auprès de ladicte figure sera figuré un petit chien aussi de marbre blanc, dont lui sera baillé le naturel. »

Longtemps après le délai d'achèvement prévu (fin 1573), on voit apparaître un nouveau devis très détaillé et, cette fois, définitivement arrêté, de tous les travaux d'architecture et de sculpture auxquels s'obligeait Germain Pilon et dont marché fut passé le 7 avril 1574. Cet acte de huit pages était accompagné de deux modèles de terre, l'un pour la totalité du monument et l'autre pour l' « anatomie » en bas-relief, l'ensemble correspondant à peu près au tombeau exécuté, tel qu'il nous est connu par les deux dessins de la collection Gaignières. A la suite du devis figure l'avis donné par Jean Bullant; celui-ci, architecte de la reine-mère et chargé à Saint-Denis des travaux de la chapelle des Valois, avait été prié d'estimer le prix à accorder au sculpteur, rare appréciation de la valeur d'un artiste du XVI^e siècle par un de ses contemporains et nouveau témoignage de l'estime dont jouissait Pilon dans les milieux proches de la Cour.

Dans sa minutieuse étude des renseignements inédits apportés par le devis, Catherine Grodecki, les rapprochant des deux dessins de la collection Gaignières, fait ressortir que le « trophée de funérailles » qui aurait dû figurer sur le sarcophage entre deux têtes de chérubins a été remplacé par une troisième tête ailée, séparée des deux autres par des panneaux de marbre jaspé; il n'y a pas non plus de consoles encadrant le « vase » mais deux autres trophées de funérailles retrouvés par J. R. Gaborit dans les réserves du Louvre. Derrière et au-dessus de la tombe, un grand ornement d'architecture dont la description — à quelques détails près — correspond à ce que montre le dessin, permettant de situer les deux écus ovales de marbre blanc, repérés par Courajod dans les magasins de Versailles et aujourd'hui au Louvre. Les anges de bronze doré ont disparu et la grande draperie doublée d'hermine qui couvrait le mur n'est pas mentionnée dans le devis. M^me Grodecki note encore l'abondance des ornements sculptés et des bas-reliefs décoratifs qui occupaient tous les espaces vides entre les grandes lignes de la composition, notamment une troisième série de trophées funéraires placée sous l'épitaphe.

Enfin les matériaux employés, marbres blanc, noir, jaspé noir et blanc, le bronze « doré de fin or » composaient une harmonie somptueuse et raffinée, à laquelle les contemporains se sont montrés sensibles.

Le cardinal mourut le 25 novembre 1583 et, selon la volonté royale, fut enterré solennellement. Deux mois après les obsèques, sa fille et unique héritière, Françoise, veuve de Jean de Laval et marquise douairière de Nesle, réunissait chez elle son cousin César de Birague, exécuteur testamentaire, les deux notaires Goguyer et Rossignol, enfin G. Pilon qui apportait un long devis de seize pages où sont successivement décrits les travaux à faire pour l'établissement du caveau, le pavement de la chapelle, le décor de l'autel et, en dernier lieu, la « sépulture et mémoire du défunt chancelier. »

Pour ce tombeau on dispose de trois documents graphiques : le dessin de Pilon signé et paraphé par les notaires, la gravure exécutée d'après Jean Rabel pour l'illustration de la réédition des *Antiquitez de Paris*... de Gilles Corrozet publiée en 1588, enfin, seule image à situer le tombeau dans la chapelle, le dessin à la plume et en couleurs de Louis Boudan, réalisé pour Roger de Gaignières à la fin du XVII^e siècle. Les indications du devis correspondent presque exactement au dessin de Pilon, dégageant une harmonie très colorée contrastant avec la sobriété de la sépulture de Valentine Balbiani. On comprend, à la lecture de la pièce, l'effet produit sur les visiteurs par l'image du défunt « entièrement peinte au naturel » y compris les mains et le visage, se détachant dans son grand manteau rouge sur le fond noir de l'arcade et sous un dais qui mariait les marbres roses et noir à l'or des bronzes et à l'écarlate de l'écu et du chapeau figurés au sommet du tombeau.

Il est probable que le dessin de Pilon a précédé le marché de quelques années et reflète un premier projet antérieur au 31 décembre 1579, date à laquelle le Saint-Esprit fut conféré à Birague; en effet, le dessin ne reproduit pas, autour des armoiries, le collier et la croix de l'Ordre alors qu'il est fait mention de ces insignes dans le devis. En outre, observant que le priant du dessin de Pilon regarde vers la droite alors que celui du dessin de Gaignières est tourné vers la gauche, Catherine Grodecki propose une ingénieuse solution de cette anomalie : dans le premier projet l'autel aurait été placé sous la fenêtre, face à l'entrée de la chapelle, entre le monument de Valentine Balbiani à l'ouest et celui du cardinal à l'est ce qui expliquerait que Pilon ait tourné le priant vers la droite regardant l'autel. On aurait adopté par la suite une solution plus conforme aux règles liturgiques en plaçant l'autel à l'Orient et, de ce fait, le cardinal dut être tourné vers la gauche, ce que reflète le dessin de Gaignières.

Le sol de la chapelle était de pierre de liais avec des incrustations de marbres de diverses couleurs, les murs étaient peints d'azur avec des étoiles d'or et, à la hauteur de l'attique, se voyait une composition de terre-cuite peinte : la Résurrection du Christ entre les saints René et Valen-

tin, patrons des défunts. Quant à la table d'autel dont il n'est pas question dans le devis, elle est réparée en 1610 par un sculpteur et Catherine Grodecki serait tentée d'y placer la *Descente de Croix du Louvre* qui provient aussi de Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers. L'auteur reconnait d'ailleurs que la forme rectangulaire du relief ne convient guère à l'espace délimité par l'arcade cintrée aux écoinçons ornés de Victoires d'albâtre, qui surmontait l'autel. Pourquoi le bronze du Louvre n'aurait-il pas orné le soubassement de cet autel? L'hypothèse me paraît d'autant plus plausible qu'une réplique de la Descente de Croix est ainsi utilisée au maître-autel de Saint-Étienne de Caen.

Un dernier chapitre de cet article très dense et en tous points remarquable, nous fait assister au triste démantèlement des tombeaux de Pilon au cours des XVII$^{e}$ et XVIII$^{e}$ siècles, malgré le luxe de précautions dont s'était entouré René de Birague pour assurer la pérennité et l'entretien de sa chapelle.

Ce riche ensemble de documents inédits apporte tout d'abord la certitude qui manquait encore quant à la date d'exécution du tombeau de Valentine Balbiani : dans les années 1573-1574 et non vers 1583 ; on y trouve aussi des indications sur le décor de la chapelle, le coût considérable des deux monuments et sur les habitudes de travail de Pilon y compris son souci d'exactitude (le manteau de cardinal de Birague trouvé dans l'atelier du sculpteur après sa mort a dû servir à l'artiste pour l'exécution du priant). Enfin nous sommes à même d'observer l'évolution de l'art de Pilon, des italianismes du tombeau de Valentine Balbiani, souvenirs de la collaboration avec la Primatice, à la conception colorée du monument de Birague qui, dix ans plus tard, ne paraît pas être, comme on l'a souvent dit et écrit, un retour vers le Moyen Age, mais bien plutôt, comme l'a avancé J. Thirion à propos de la Vierge de douleur du Louvre, une ouverture vers l'art baroque. — Catherine Grodecki, *Les marchés de Germain Pilon pour la chapelle funéraire et les tombeaux des Birague en l'église Sainte-Catherine-du-Val-des-Écoliers* dans la *Revue de l'Art*, 1981, p. 61-78.

Michèle Beaulieu.

## Sculpture romane

Les chapiteaux de Jumièges. — L'année des Abbayes normandes a été l'occasion, pour Maylis Baylé, de faire le point de ses recherches sur le décor sculpté des deux églises de l'abbaye de Jumièges. Évoquant brièvement les chapiteaux de Saint-Pierre, datés avec beaucoup de vraisemblance de l'extrême fin du X$^{e}$ siècle, l'auteur s'attache surtout à l'analyse des sculptures du XI$^{e}$ siècle qui ont survécu à la ruine partielle de Notre-Dame : chapiteaux de la tribune occidentale et des extrémités du bas-côté nord de la nef, conservés *in situ*, et chapiteaux déposés au Musée lapidaire de l'abbaye, dont certains proviennent des tribunes situées au fond des bras du transept tandis que d'autres sont difficiles à replacer dans le monument. Au total, une quinzaine d'œuvres qui, malgré leur petit nombre, constituent une part importante du décor sculpté du massif occidental, de la nef et du transept du XI$^{e}$ siècle : les grandes arcades et les tribunes de la nef ne comportaient en effet que des corbeilles lisses. Le chevet roman fut, pour sa part, détruit dès le XIII$^{e}$ siècle pour céder la place à une construction gothique, et aucun élément de son décor sculpté ne nous est parvenu.

Les chapiteaux conservés appartiennent à l'ultime phase des travaux du XI$^{e}$ siècle à Notre-Dame, travaux dont Maylis Baylé s'efforce d'établir la marche, en rappelant les conclusions de R. Martin du Gard (1909), G. Lanfry (1954), J. Vallery-Radot (1969) et J. Taralon (1979). Si tous les auteurs — et M. Baylé partage leur opinion — sont d'accord pour admettre que l'abbatiale devait être achevée pour la cérémonie de dédicace en 1067, l'histoire des débuts du chantier est très controversée. Reprenant à son compte les observations de J. Taralon sur les modifications de structure du massif occidental, Maylis Baylé voit, avec raison me semble-t-il, dans les parties basses de celui-ci les vestiges de la construction entreprise par l'abbé Thierry mais interrompue par sa mort, survenue en 1027. C'est en 1040 seulement que les travaux auraient véritablement commencé, à l'initiative de l'abbé Robert Champart. Celui-ci, devenu en 1044 évêque de Londres puis, en 1051, archevêque de Canterbury fut enterré dans le chœur du nouvel édifice en 1052. Il est généralement admis que le chevet et le transept étaient alors terminés mais que la nef n'était pas construite. Entre la croisée du transept et les parties déjà existantes du massif occidental, la nef aurait donc été édifiée entre 1052 et 1067. L'étude du décor sculpté confirme l'unité de cette campagne, même si l'étude de l'architecture révèle quelques changements de parti dans les deux travées orientales et le mur du collatéral nord.

Les chapiteaux de Notre-Dame de Jumièges constituent un groupe essentiel pour l'histoire de la sculpture en Normandie au XI$^{e}$ siècle. Ils prolongent, en les transformant quelque peu, les expériences du chœur de Bernay et précèdent les recherches, si différentes, des ateliers de Caen à partir des années 1060-1070. Comme à Bernay, les corbeilles présentent un épannelage très simple, constitué d'un cube aux angles abattus. Sur ces larges surfaces planes se développe une sculpture en faible relief caractérisée par une taille perpendiculaire faisant apparaître les fonds en creux et les motifs en réserve ; ceux-ci offrent cependant un modelé assez nuancé. Mais l'aspect le plus intéressant de cette sculpture réside dans le choix du répertoire ornemental : la plupart des thèmes végétaux — grandes palmettes tentaculaires s'enroulant ou s'entrelaçant — et figurés — personnages en buste ou rinceaux peuplés — sont en effet empruntés aux arts précieux et en particulier à l'enluminure. Les comparaisons sont surtout heureuses avec les manuscrits anglais du début du XI$^{e}$ siècle. Historiquement, ces contacts s'expliquent aisément : il est attesté que l'un de ces manuscrits fut offert par Robert Champart à son ancienne abbaye entre 1044 et 1051, alors qu'il était évêque de Londres. Toutefois, la présence, à Jumièges, de quelques modèles de ce type à l'époque où furent exécutés les chapiteaux de l'abbatiale ne suffit pas à justifier l'ampleur des emprunts. Plus que de citations éparses et sorties de leur contexte habituel — procédé courant au XI$^{e}$ siècle — il s'agit ici d'une véritable transcription sur pierre de motifs et de schémas de composition habituellements peints : les artistes qui sculptèrent ces chapiteaux appartenaient-ils au scriptorium de Jumièges? Maylis Baylé se pose à juste titre cette question, bien qu'aucune réponse ne puisse lui être apportée, la production du scriptorium de Jumièges avant 1080 ayant en grande partie